

## Le roman — Écrits fêlés, époque cassante

François Hébert

Volume 10, numéro 2, mai 1974

L'année littéraire québécoise 1973

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036571ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036571ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Hébert, F. (1974). Le roman — Écrits fêlés, époque cassante. *Études françaises*, 10(2), 139–149. <https://doi.org/10.7202/036571ar>

# Écrits fêlés p o q u e cassan te

FRANÇOIS HÉBERT

Il faut reconnaître que l'approvisionnement de la capitale est excellent.

*Le Premier Cercle*

Fuck!

*L'Hiver de force*

Cette chronique veut rendre compte des romans québécois<sup>1</sup> parus en 1973 — exceptés ceux dont il a été question

1. Aux éditions de l'Actuelle : Gilles Racette et Normand de Bellefeuille, *Monsieur Isaac*, 134 p. Au Cercle du Livre de France : Anne Bernard, *l'Amour sans passeport*, 149 p.; Jean-Claude Clari, *le Mot chimère a deux sens*, 292 p.; Guy-Marc Fournier, *Ma nuit*, 200 p.; Huguette Légaré, *la Conversation entre hommes*, 201 p.; Jean-Pierre Martel, *les Œuvres complètes de Marguerite T. de Bané*, 157 p.; Charles Soucy, *Heureux ceux qui possèdent*, 136 p. Aux éditions René Ferron : Yves Thériault, *le Haut pays*, 108 p. Chez Gallimard : Réjean Ducharme, *l'Hiver de force*, 282 p. Aux éditions de l'Heure : Emmanuel Cocke, *Sexe-fiction*, 136 p. Aux éditions Hurtubise-H.M.H. : Gilles

roman

dans la précédente<sup>2</sup>. Celle-là se terminait sur une interrogation que celle-ci voudrait approfondir. Plutôt que de poursuivre la réflexion sur l'axe trop mouvant de la relation à Dieu de l'écrivain (« De quelques avatars de plus »!), il s'agira ici de rapatrier l'interrogation, de chercher à la situer dans son double contexte : écrit, temporel. Il s'agit d'une *chronique*.

Même si le temps n'effrite pas les œuvres comme j'effeuille les marguerites, j'avoue. J'ai aimé à la folie : *l'Hiver de force*; passionnément : aucun roman; beaucoup : *le Corps étranger* (pour la noblesse de son écriture), *Mariaagélas* (histoire réaliste et hantée, dont on ne revient pas), *les Princes* (fable envoûtante), *Prochainement sur cet écran* (une initiation au dit et à l'inédit); peu ou prou, ou *passim* : *la Brunante* (cancer des mots, délire généralisé), *le Deux-millième étage* (pour l'humour), *le Mot chimère a deux sens* (rêve? monstre?), *Oh Miami Miami Miami* (malgré les longueurs), *Sold-out — étreinte/illustration* (foisonnement d'images iconoclastes)<sup>3</sup>; et très, très peu : les autres. Cette chronique ne voudrait que justifier ce choix, cette marguerite issue d'une fissure du béton. Écrits fêlés, époque cassante.

Marcotte, *Un voyage*, 185 p. Aux éditions Ici (Québec) : Marcel Morin, *la Cage du feu*, 77 p. Aux Editions du Jour : Victor-Lévy Beaulieu, *Oh Miami Miami Miami*, 349 p.; Jacques Benoît, *les Princes*, 173 p.; Marie-Claire Blais, *Un joualonnais sa joualonie*, 300 p.; Nicole Brosard, *Sold-out — étreinte/illustration*, 115 p.; Roch Carrier, *le Deux-millième étage*, 169 p.; Louis Geoffroy, *Un verre de bière mon minou*, 178 p.; Hélène Ouvrard, *le Corps étranger*, 142 p.; Jean-Marie Poupard, *Chère Touffe, c'est plein plein de fautes dans ta lettre d'amour*, 262 p.; Suzanne Robert, *la Dame morte*, 115 p.; Bruno Samson, *l'Amer noir*, 192 p.; Pierre Turgeon, *Prochainement sur cet écran*, 203 p. Aux éditions Leméac : Suzanne Comhaire-Sylvain, *le Roman de Bouqui*, 209 p.; René Depestre, *Alléluia pour une femme-jardin*, récits d'amour solaire, 148 p.; Georges Desportes, *Cette île qui est la nôtre*, 242 p.; Pierre Filion, *la Brunante*, 104 p.; Antonine Maillet, *Mariaagélas*, 236 p.; Anthony Phelps, *Et moi je suis une île*, 94 p. Aux éditions de la Presse : Claude Jasmin, *Pointe-Calumet boogie-woogie*, 131 p. Aux éditions Vert Blanc Rouge/éditions de l'Heure : Emmanuel Cocke, *Louve storée*, 126 p.

2. « De quelques avatars de Dieu », *Études françaises*, vol. IX, n° 4, novembre 1973; p. 345-359.

3. Et *Un voyage*, surtout à cause du Sursis.

Pastichons Ducharme : les cris, les poques. « Fuck! » (p. 63). Ici, en cet *Hiver de force*, comme une camisole bien entendu, le monde assaille, maghane, avale. Tantôt le monde s'impose à moi et « j'hallucine », tantôt je m'impose à lui et je « flippe » (p. 260). L'enjeu central : qui avalera qui? Aux yeux du monde, André Ferron et sa fidèle réplique (protagoniste, figurante et figurine), qui lui va comme un gant, Nicole (d'ailleurs réversible comme lui, le gant, et André dont Nicole est l'envers : Colline), sont fous. À interner. Ils le savent et prennent les devants, prévoyant le monde, jouant son jeu avant lui, créant l'inédit et condamnant le monde au ressassement, l'aplatissant comme il sied, parce qu'il est « platte ». Agent double, le héros joue sa mise à la fois sur ce monde abhorré en le recevant jusque dans son antre (la T.V.), en l'acceptant jusqu'à la limite<sup>4</sup> — s'affale en son fauteuil, regarde le petit écran sans discernement apparent, les mêmes films plusieurs fois si c'est *leur* désir, ferme les volets, se terre — et sur lui-même (on est au-dessus de ça!) en tant qu'être supérieur à ce monde assumé. Mimant absolument le monde en ne bougeant pas de toutes ses forces, il veut, le jouant, se jouer de lui, simultanément. En surface, aucune trace de révolte, une totale désinvolture; en réalité, le laisser-aller, par son exacerbation, vire. Il s'agit d'une passion. L'engagement consent à l'enlissement, mais par décision, par arrêt. À cette férocité de la mise à mort du héros par le monde répond l'hilarité du même héros qui se fait son propre bourreau.

Chez Ducharme, les allusions sautent aux yeux; le combat fabuleux qui s'y livre entre l'avalant et l'avalé traduit un effort de contrer cette gigantesque entreprise de propagande idéologique qui, sous le couvert d'un dessein de civilisation, case subtilement les gens sur son échiquier, tend sournoisement à casser les désirs profonds de ses pions. Petit Pois, petit pion. Ducharme oppose à cet immense filet qui l'enserre, à ces chaînes, des armes dérisoires — la lecture de *la Flore laurentienne*, un poème (Labatt en main) :

4. Ce qui rejoint le projet de l'auteur de *la Fille de Christophe Colomb* : aller le plus loin possible dans la niaiserie.

Et juste où fut le corps s'élève une ancolie  
 Je voudrais la cueillir mais je n'ose. J'ai peur  
 Quel l'âme de l'enfant, palpitant en la fleur,  
 De nouveau ne s'exhale avec mélancolie (p. 254).

et une pléiade de jeux verbaux, floraux — comme pour souligner la vanité de la révolte (mais non sa nécessité), la disproportion des forces en présence (David sans fronde contre cent Goliath) et la profondeur du désespoir, à la mesure du gouffre. *L'Hiver de force* reste dans la lignée des autres œuvres de Ducharme; mais le désir de subversion s'amplifie. À la Vacherie de l'époque, Ducharme (par Bérénice) opposait son « vacherie de vacherie »; aux poques de notre temps les cris de ses écrits; et le « Fuck! » fait maintenant écho au « vacherie de vacherie », comme l'avachissement d'André Ferron prolonge les refus des héros antérieurs. *L'Hiver de force* est peut-être d'autant plus contestataire qu'il paraît plus réaliste : c'est que la folie se veut efficace, contagieuse.

Qui avalera qui? Cet enjeu n'est pas seulement formel et vouloir saisir la dimension de ce « nouveau roman » sans tenir compte du siècle serait absurde. De même que le récit ducharmien s'efface au fur et à mesure qu'il fait semblant de s'engendrer, de même il s'incarne résolument — on s'y croirait! — en ce Montréal de 1973, fait corps avec ses misères : économique, sociale, politique, idéologique. Le récit *représente* donc une réalité — qu'il conteste avec une énergie proche du désespoir; le Niais ducharmien vise à l'élaboration d'une anti-idéologie. Mais aussi, cette *forme* de récit, fondée sur une constante remise en question de l'« histoire », témoigne, obscurément mais sûrement, d'un déchirement de l'Occidental de notre temps. L'ère du soupçon est révolue, le soupçon confirmé; le nouveau roman accuse, se veut subversif.

Dans les romans de l'année, on constate un fort souci de contestation du Québec actuel certes, mais surtout, plus largement, des carcans de la société (capitaliste? occidentale?). Explicitement, chez Ducharme :

Un chauffeur de taxi âgé mange une sorte de flaque de jambon grise et triste comme la figure du premier ministre Bourassa (p. 123),

comme chez Hélène Ouvrard (« Ils ont pris notre nom, notre âge, notre identité<sup>5</sup> »), comme chez Nicole Brossard (le 27 avril 1942...), comme chez Carrier (« Résistance! »), comme chez Clari et d'autres, se trouvent posés les termes d'une problématique politique qui est spécifiquement québécoise. Mais ne l'est pas seulement. Aucun roman n'est centré sur une préoccupation nationaliste comme pouvait l'être *Menaud*, ou comme l'est parfois *l'Alléluia pour une femme-jardin* (p. 113) du Haïtien René Depestre. En outre, si nombre de romanciers s'entendent pour dénoncer l'aliénation des Québécois, force est de constater qu'ils le font sans grande conviction; chez Carrier, le sourire prend le pas sur la dénonciation et Ducharme éprouve une sympathie mitigée pour le péquiste du roman. Chez Benoît, la guerre a lieu entre hommes et chiens; chez Turgeon, entre Vikings d'avant l'an mil (ou n'a pas lieu). On en tirera les conclusions qu'on voudra. En tout cas, il est clair que le combat se déroule principalement à un autre niveau et que les héros se débattent contre des ennemis qui ne sont pas seulement ceux du Québec. Un « grand horizon » se dévoile au personnage (admirable personne plurielle : tantôt « elle », tantôt « nous ») d'Hélène Ouvrard :

Les sentinelles elles-mêmes s'effacent, chronomètre au poing, ultimes bornes à la frontière du dernier pays visité, où rien ne pouvait exister qui n'eût été machiné, inventorié, catalogué (p. 16).

La problématique de l'engagement se généralise :

À force d'inventaire, on fera le pays malgré lui. Notions rouillées de pays, de nation. On est du pays et de la nation des aurores boréales et du béton psychédélique<sup>6</sup>.

5. *Le Corps étranger*, p. 17.

6. *La Brunante*, p. 56.

La terre de nos aïeux, la petite patrie n'intéresse plus guère que Claude Jasmin<sup>7</sup>. Je n'oublie pas le « roman acadien » d'Antonine Maillet qui nous offre, avec la truculence qu'on lui connaît, la vie merveilleuse de *Mariaagêlas*; ce roman est exceptionnel — d'une très haute tenue, il constitue une exception, non parce qu'il vient de l'extérieur du Québec, mais par sa forme qui ressemble à celle du conte et qui le distingue non seulement du roman traditionnel mais aussi du « nouveau roman », forme à laquelle s'apparentent, de façons diverses, la majorité des romans de 1973.

Forme dont il faut parler maintenant, car elle trahit une forme d'engagement. C'est là essentiellement, je pense, que les opinions se manifestent dans toute leur ampleur. Comment? Par une savante — et d'autant plus savante qu'elle est plus secrète — « mise en marche et mise en cause<sup>8</sup> » du récit, où le héros *se constitue* :

1. comme référent, c'est-à-dire comme objet, comme figurant de l'action y narrée;
2. comme récitant, c'est-à-dire comme sujet du récit, comme créateur du figurant qu'il fait semblant d'être. Prenons le héros de Ducharme. Ce Zorro, ce héros masqué, figurant défiguré, à proprement parler n'est plus un héros — dans la mesure où le héros se définit par sa relation à un narrateur, à un écrivain. André Ferron, puisqu'il faut tout de même nommer cet étrange innommable, nomme André Ferron un « calembourgeois »; heureuse nomination en ce qu'elle consacre la dualité du référent (le bourgeois) et du récitant (le faiseur de calembours, ou le faiseur du bourgeois, et à la limite, le faiseur du calembourgeois : l'écrivain). Et lorsque

7. Dont le *Pointe-Calumet boogie-woogie* n'a d'intérêt, pour le lecteur de romans, que le titre, et rivalise avec *L'Amer noir* de Bruno Samson pour le titre de pire roman de l'année (ici, seul surnage, au-dessus de l'amer (hum!) des clichés et des plagats, le pittoresque de la toponymie : Ste-Onpuscule, St-Appossa...) et avec *le Haut pays de Thériault*, qui conduit ses trois alchimistes-alpinistes au sommet d'une montagne (dont l'auteur nous dit, heureusement, qu'elle est symbolique) où ils pourront s'extasier, dans une contemplation béate, ne riez pas, devant trois chèvres béatifiques. Oups! j'allais oublier la *Conversation entre hommes* de Huguette Légaré... mais suffit.

8. Jean Ricardou, *le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1973, p. 31.

le calembourgeois dit : « Fuck! », la signification rayonne, se multiplie. Traduisons(?) par : je vous abhorre. « Je » serait tantôt le référent (le bourgeois), tantôt l'écrivain représenté (le faiseur du bourgeois), tantôt l'écrivain lui-même; s'adressant à « vous », tantôt les figurants représentés (le directeur des Petites Éditions, Sex-Expel...), tantôt lui-même (celui qui fait parlant à celui qui est fait, ou encore celui qui est fait tonnante contre son créateur), tantôt le lecteur lui-même. « Ki manche da marde » : même procédé kaléidoscopique; qui dit, et de qui, ceci, et à qui («(tu sais?)»)? La composition polyphonique du récit fascine; chaque voix qui se propose dispose d'une autre voix, et ainsi de suite. Ce chant infini n'aboutira jamais, ne s'entendra pas, ne se concrétisera pas plus que le serpent mythique ne réussit à être à la fois dévorant et dévoré, pas plus qu'un chat ne rejoint sa queue.

Avec son doigt, qu'elle mouillait sur sa langue, Nicole dessinait un drôle de mot sur le mur, disons FRISU. FRISU séchait, et séchant s'effaçait. Quand FRISU était disparu, elle remouillait son doigt sur sa langue et dessinait un autre mot bizarre, disons BROUL. On se sentait comme en prison (p. 152).

Merveilleuse mise en abyme!

On retrouve ce processus (processus mutuel du récitant et du récit) dans la plupart des livres de l'année, qu'on nomme encore romans, ou encore récits, ou parfois même qu'on ne nomme plus. Bien sûr, de *le Mot chimère a deux sens à Sold-out — étreinte/illustration*, il y a une distance et de multiples étapes. Cependant, on remarque un élément commun qu'on pourrait, à l'instar de Turgeon, appeler *l'écran*. Grosso modo, cet écran permet de réfléchir le personnage, de faire vivre son double; s'engage alors un fascinant dialogue du héros avec son image — héros qui, déjà, n'est qu'une image! Ainsi, le roman devient un palais des glaces où quelque'un semble exister (le héros), puis se conteste dans cette confrontation avec son reflet; où l'auteur rature son héros et inversement. Quant à l'histoire, de narrée qu'elle était, elle se renverse (mais simultanément) en histoire de cette narration. Du décor qui bascule constamment, révélant ses portants,



on ne saurait plus dire s'il est issu de l'imagination du romancier ou de celle des personnages, ou d'une étrange rencontre de leur double conscience. Les auteurs de *Monsieur Isaac* citent saint Jean en épigraphe : « Et cette parole n'est pas mienne ; c'est la parole de celui qui m'a envoyé » (p. 9).

Cet écran crée un mouvement oscillatoire jamais résolu, un univers hybride, une inquiétude essentielle.

Jadis les mots ne s'inscrivaient pas à l'intérieur de la réalité, mais la contenaient [...] À présent : rien que ce murmure monotone dont le sens restera caché derrière un jeu de questions et de réponses interchangeables<sup>9</sup>.

*Prochainement sur cet écran* illustre le mieux, encore que de façon bien complexe, cette bipartition du héros en regardant et regardé — qui équivaut à une guerre. Où est la réalité ? Sur l'écran ? Mais alors, le spectateur... Ou dans la salle ? Mais alors, qui sont ces spectres qui s'agitent sur l'écran ? Ou bien, hors de la salle ? Mais le « spectacle se continue sur un écran invisible » (p. 74)... Même schème de l'avalant et de l'avalé :

L'enfant, avec ses ongles noirs de terre, ses cheveux mouillés par l'embrun, a un étrange sourire quand l'océan roule sur les débris de son temple inachevé (p. 180).

Comme le film, mis en abyme du roman, d'où le titre, le roman n'a pas (de) lieu, s'effrite comme il s'écrit, « car les mots ne renvoient à rien [...] une page ne devient blanche que lorsqu'on l'a écrite » (p. 173). Aussi Bernard à la fin « reste(-t-il) le regard fixe » (p. 203), statufié. Rideau.

Même thématique de l'écran dans *Louve storée* (p. 126), dans *l'Hiver de force* (la télévision), dans *un Verre de bière mon minou* (p. 26 notamment). L'intérêt de cette surface réfléchissante réside en ceci qu'elle constitue une mise en abyme, un révélateur (explicatif ou antithétique) décalé de l'univers romanesque : un avertissement au lecteur.

Essayons un autre affaire<sup>10</sup>.

9. *Prochainement sur cet écran*, p. 33.

10. *Chère Touffe*, p. 258.

On peut imaginer que...<sup>11</sup>

On peut lire, mais on doit se méfier. La marquise (ne) sort-elle (pas) à cinq heures ?

L'écran sera un livre aussi, un livre dans le livre, *contre* le livre ou *du* livre. Au terme (?) du roman de Clari, Philippe, personnage jusque-là passif, passe à l'action — écrira. La fin devient le commencement, comme dit Ricardou, et le roman, roman à rebours, roman de la genèse du roman. L'écrit forme écran, pour Nicole Brossard :

Le réseau des équivalences à conquérir en suivant le cours de chaque allusion, de chaque membrane textuelle (transparente/opaque) la formation, la disparition <sup>12</sup>.

« Ci-lit l'œil scrutateur » (p. 111), dit-elle ; « lit » : gît et agit. Pour Pierre Filion, dans *la Brunante* :

Au feu les preux de cinéma. Lépreux. Histoire de mon histoire [...] On s'écoutait se taire. On. Hon! Hooooon! (p. 71).

Pour Carrier, dans *le Deux-millième étage* : « Que disait la dernière chanson de Cowboy ? » (p. 169). Pour Victor-Lévy Beaulieu, dans *Oh Miami Miami Miami*, où les personnages rencontrent leur auteur ; pour Réjean Ducharme encore, dans la mesure où André Ferron est en même temps héros et auteur (Lainou, le peintre, autre image en abyme, avec ses toiles-écrans ; et les films de Petit Pois...). Pour Hélène Ouvrard aussi, qui compose des poèmes dans le roman et dont le dédoublement a au moins une triple signification (corps/esprit, présent/passé, écrit/vécu), qui dit « elle » et « nous » de son personnage, comme Filion affirme : « je tue il ».

Car qu'est-ce donc, en cette ville inhospitalière, étrangère, bâtie sur les fantômes des maisons de jadis, qu'est-ce donc qui pourrait nous offrir chaleur et amitié tandis que nous marchons, droite, inexistante, entre les vitrines des hôtels

11. *Un voyage*, p. 185.

12. *Sold-out*, p. 45 ; voir aussi p. 29, 35, 90. Ecran aussi que cet encadrement de l'« histoire », que ces écrins (!!! : p. 25, 50, 70, 85 et... 99).

et des magasins, des bureaux et des appartements, tandis que derrière les vitres, des intendants casqués et galonnés indiquent du doigt à d'éternels étrangers les ascenseurs pour l'au-delà (p. 117).

Pour Geoffroy, encore, et Cocke, qui surimposent clichés, slogans, dessins. Pour Marcotte enfin, qui établit une équivalence entre le Boeing du voyage et le canot de la légende de la Chasse-Galerie. Cinéma, livre, toile, poème, chanson, légende : récurrence de cet écran fondamental (auquel font écho de micro-écrans épisodiques, tels que miroirs, photos, disques...) grâce à quoi le roman, avec le personnage, peut se moquer de lui-même, ironiser sur son sort qui consiste à (n')être (que) fiction.

Il avait un souci lancinant de son destin et voulait [...] parler dans une perspective comme dans un mégaphone<sup>13</sup>.

En guise de conclusion, une interrogation. Si la fiction traditionnelle pouvait donner bonne conscience au lecteur, comme le roman policier, il n'en va nullement de même pour le « nouveau roman », qu'il serait plus juste d'appeler l'*anti-roman*. L'engagement implicite qu'il véhicule se veut dérangement, subversion. La lecture, un vice qui sera puni. Parce que l'antiroman ne veut plus cautionner le désordre établi, être l'alibi d'une époque qui défie les systèmes et leurs propagandes — d'une époque totalitaire. Ce que recherche le nouvel écrivain de Clari : « ne pas reculer devant une intervention à une table ronde », faire éclater les « structures frustrantes qui s'opposent à la créativité » (p. 291). Mais n'y a-t-il pas une contradiction inhérente à cette subversion ? Si ces « structures frustrantes » codifient la communication littéraire (périmée, devenue un simple service communautaire immanent à la société), comment sortir de ces structures tout en maintenant l'échange ? *L'Hiver de force* affronte le paradoxe, contribue généreusement à sa résolution ; Ducharme marche bravement sur la corde raide.

13. *Le Mot chimère a deux sens*, p. 291.

Mais reposons la question de cette subversion en termes d'efficacité. Quand, à l'instar de Soljénitsine, le romancier occidental, devenu assez puissant pour les menacer, sera-t-il condamné par les Pouvoirs ? Le régime socialiste exige ouvertement un certain « réalisme » de ses artistes ; il serait illusoire de croire que l'idéologie capitaliste ne contient pas de directives, même si elles sont difficilement identifiables. C'est un des traits caractéristiques de son style que de (jouer à) tolérer la contestation. C'est pour mieux te manger, mon petit ! L'avalée des avalés ressemble à un petit chaperon rouge. André Ferron aussi, qui se déguise et joue à être de connivence avec le Loup. Il y a un réalisme socialiste ; mais, à n'en pas douter, notre système a aussi son « réalisme ». Futés, les jeunes romanciers n'en sont pas dupes et s'occupent patiemment à graver dans les marges (du système comme du roman) les premiers graffiti d'une contre-propagande, figures rupestres aux flancs des gratte-ciel <sup>14</sup>. Et comme dit Brault :

Voilà, tout est dit et rien ne commence

Reine-marguerite et feuille d'égline <sup>15</sup>.

14. Cf. *Heureux ceux qui possèdent*, de Charles Soucy (prix Jean Béraud-Molson).

15. *Mémoire*, Paris, Grasset, 1968, p. 43.